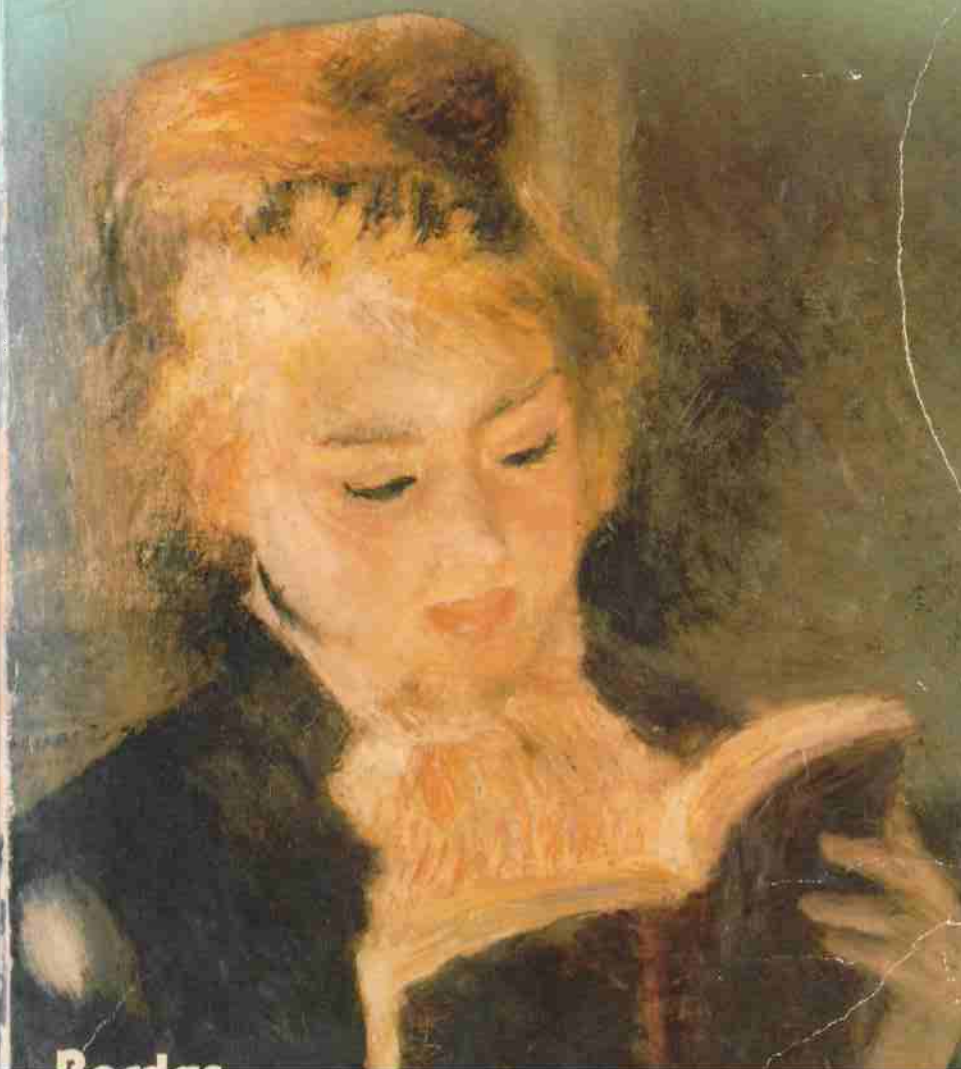
Dominique Maingueneau

Eléments de Linguistique pour le texte Littéraire



Bordas

Du même auteur

Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Paris, Hachette, 1976.

Linguistique française, Initiation à la problématique structurale (en collab. avec J.-L. Chiss et J. Filliolet), Paris, Hachette. Tome 1 : 1977 ; Tome 2 : 1978.

Les livres d'école de la République, Discours et idéologie, Paris. Le Sycomore, 1979.

Approche de l'énonciation en linguistique française, Paris, Hachette, 1981.

Sémantique de la polémique, Lausanne, l'Age d'Homme, 1983.

Genèses du discours, Liège, P. Mardaga, 1984.

Carmen, Les racines d'un mythe, Paris, Le Sorbier, 1984.

ÉLÉMENTS DE LINGUISTIQUE POUR LE TEXTE LITTÉRAIRE

par DOMINIQUE MAINGUENEAU

Bordas

En couverture :
La liseuse
Auguste Renoir. Peinture, 1874
Musée d'Orsay, Paris
Ph. Hubert Josse. © Photeb

© BORDAS, Paris, 1986
ISBN 2-04-016414-6

" Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants-droit, ou ayants-cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration "

Table des matières

Avant-propos VII

1. La situation d'énonciation 1

L'énonciation 1
Les embrayeurs 3
Les personnes 5
La personne : référence et modalité 7
La «pseudo-énonciation» littéraire 9
Le datif éthique 10
Personnes et «politesse» 12
Les déictiques spatiaux 14
Types de déictiques spatiaux 17
Problèmes de narrateur 18
Les déictiques temporels 22
Classification des déictiques temporels 23
La temporalité narrative 24
Récit et situation d'énonciation 26
Lectures conseillées 28
Travaux 29

2. «Discours» et «récit» 31

L'aspect 31
Passé composé et passé simple 33
Analyse des deux systèmes 35
Marques de subjectivité et noms de qualité 36
Hétérogénéité énonciative 38
La double temporalité narrative 39
Le JE du «récit» 40
Passé simple et enchaînement narratif 42
Tentatives de dépassement 44
Le présent aoristique 46
Lectures conseillées 49
Travaux 50

3. «Mise en relief» et description 53

La mise en relief 53
Neutralisation de l'opposition 57
Arrière-plan et description 58
Énoncés singulatifs et itératifs 63
Lectures conseillées 66
Travaux 67

4. Polyphonie 69
Sujet parlant et locuteur 70
Le personnage comme «locuteur» 72
«Locuteur-L» et «locuteur-λ» 74
L'«énonciateur» 76
L'ironie 78
Lectures conseillées 83

5. Le discours rapporté 85
Discours direct et indirect 85
Le discours direct 87
Le discours indirect 89
L'introduction du discours rapporté 91
Le discours indirect libre 95
Les frontières du discours indirect libre 97
Fonctions du discours indirect libre 100
Le narrateur-témoin 102
Le monologue intérieur 103
Lectures conseillées 107
Travaux 107

6. Classifiance et non-classifiance 111
Divers types d'adjectifs 111
La classifiance : syntaxe et énonciation 113
Pauvre 115
L'adverbe «mar» 117
Adjectifs et déterminants 118
Non-classifiance des noms comptables 120
Effets impressionnistes 121
La place de l'adjectif 123
Les antépositions sémantiquement pertinentes 124
Conclusion 127
Lectures conseillées 128
Travaux 128

7. Les connecteurs argumentatifs 131
MAIS 135
Les emplois canoniques 135
Le «mais...» de Zadig 140
Un «mais» romanesque 142
EH BIEN 146
CAR, PARCE QUE, PUISQUE 150
Lectures conseillées 154
Travaux 154

Index 157

Avant-propos

Depuis un quart de siècle les relations entre la linguistique et l'analyse de la littérature sont loin d'être claires. Il fut un temps où certains littéraires considéraient la linguistique comme une "science-pilote", tandis que d'autres l'accusaient d'avoir des visées impérialistes. Pourtant, quand on envisage avec quelque recul les produits de cet "impérialisme" en matière de critique littéraire, force est de constater que les emprunts faits à la linguistique ont été, dans l'ensemble, d'une extrême pauvreté. Ce n'est pas tant l'étude des faits de langue qui a été mobilisée qu'un certain nombre de concepts de portée très générale (structure, langue/parole, paradigme/syntagme, signifiant/signifié, etc.) qui circulaient dans l'ensemble des sciences humaines. Cela tenait peut-être au fait que dans la linguistique structurale on se faisait une conception très élémentaire des propriétés linguistiques.

La situation présente est bien différente, certainement plus saine aussi, mais elle n'est pas sans danger. Les linguistes se sont repliés sur leur objet et ne se soucient plus beaucoup d'exporter leurs travaux ; quant aux littéraires, ils opèrent dans une relative sérénité, légitimement convaincus que les textes qu'ils étudient sont irréductibles aux grilles construites par les autres disciplines. Ce double repli risque néanmoins de creuser un fossé entre l'étude linguistique et l'analyse de la littérature. Alors que la stylistique traditionnelle, à sa façon, scrutait les faits de langue, aujourd'hui trop souvent l'étude des textes littéraires s'oriente exclusivement vers des découpages de type sémiotique (narratifs en particulier) qui n'ont pas besoin de prendre en compte le détail des structures langagières.

Cet ouvrage voudrait contribuer à rétablir la communication entre les enseignements linguistique et littéraire. Sa visée est modeste ; il ne propose, en effet, ni une théorie générale de la chose littéraire qui serait fondée sur la linguistique, ni un traité

Dans la célèbre scène de l'aveu de Phèdre à Hippolyte (*Phèdre* (II, 5) la reine passe du *vous* au *tu* au moment où la scène bascule de l'aveu implicite à l'aveu explicite : «Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.» De même, dans *Bajazet* (V, 4) Roxane, s'adressant à Bajazet, passe-t-elle du *vous* au *tu* quand elle change d'attitude :

> ROXANE : Mais je m'étonne enfin que, pour reconnaissance,
> Pour prix de tant d'amour, de tant de confiance
> Vous ayez si longtemps, par des détours si bas,
> Feint un amour pour moi que vous ne sentiez pas.
>
> BAJAZET : Qui ? moi, Madame ?
>
> ROXANE : Oui, toi. Voudrais-tu point encore
> Me nier un mépris que tu crois que j'ignore ?

Le seul passage du *vous* au *tu* réalise un changement d'espace énonciatif, mais sans le dire explicitement ; Roxane *ne déclare pas* à Bajazet qu'elle est excédée, elle le lui *montre* en abandonnant le *vous* pour le *tu*. Elle lui signifie ainsi que le cadre de leurs relations a changé, que de la dissimulation et du respect des convenances elle est désormais passée à la violence ultime. Elle sort des normes morales en même temps que des normes langagières : le Bajazet qu'elle tutoie est celui à qui elle impose un choix entre voir assassiner celle qu'il aime et mourir lui-même.

A la fin de la scène le passage d'une étape à une autre est à nouveau marqué par un jeu sur le *tu* et le *vous*. Roxane revient en effet au *vous* initial dans sa dernière réplique, lapidaire : «Sortez». Ici le *vous* a une toute autre valeur qu'au début de la scène : il marque l'exclusion définitive de Bajazet, que le «sortez» de Roxane condamne à mort. Du même coup, le *tu* précédent se charge rétroactivement d'une signification nouvelle : forme liée à la violence, il apparaît maintenant lié à l'amour puisque Roxane l'a utilisé tant qu'elle a cherché à convaincre Bajazet de l'aimer. Ce dernier n'a eu l'espoir de vivre qu'aussi longtemps que Roxane l'a tutoyé. Peu importait donc le contenu des propos : même emportée par une violence jalouse, la sultane qui disait «tu» demeurait dans le registre amoureux. On voit comment le texte joue très subtilement de la tension entre le cadre imposé par le choix de *tu* ou *vous* et le contenu des répliques.

Les déictiques spatiaux

Les déictiques spatiaux, on l'a vu, s'interprètent grâce à une

prise en compte de la position du corps de l'énonciateur et de ses gestes. Il ne s'agit pas de l'unique moyen dont dispose la langue pour opérer une localisation ; à côté de ce repérage relatif à l'énonciateur on trouve également un repérage *absolu* (*à Lyon, en France...*), où les termes sont en quelque sorte «autodéterminés», ainsi qu'un repérage *cotextuel* qui s'appuie sur un élément du contexte linguistique (*près de Lyon*, par exemple, prend pour repère de localisation *Lyon*). Considérons cet extrait de *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre :

> Virginie aimait à se reposer *sur les bords de cette fontaine*, décorés d'une pompe à la fois magnifique et sauvage. Souvent elle *y* venait laver le linge de la famille *à l'ombre des deux cocotiers.*

Celui qui ne connaît que ce passage aura quelque difficulté à interpréter les références locales dans la mesure où il ignore ce que désignent «cette fontaine» ou «les deux cocotiers». Mais son incertitude disparaîtra pour peu qu'il ait accès aux pages antérieures du roman : «cette fontaine» ou «les deux cocotiers» constituent la reprise (marquée par les déterminants du nom, *ce* et *le*) de noms déjà introduits dans le texte. L'élément pronominal «*y*» suppose aussi un phénomène de reprise, d'«anaphore», mais il présente la particularité de n'avoir par lui-même aucun signifié, de tirer celui-ci de son antécédent. Le propre d'un récit classique, c'est justement de construire un réseau de relations dans le texte de manière que les références spatiales s'éclairent sans faire intervenir la situation d'énonciation : «cette fontaine» ne désigne pas un objet que le narrateur montrerait du doigt mais un groupe nominal déjà introduit dans la narration.

Cela ne signifie pas qu'un récit ne peut contenir de déictiques spatiaux. En général, ils sont placés dans la bouche des personnages et interprétés grâce aux renseignements fournis par le cotexte. Ainsi dans ce fragment de *Tartarin de Tarascon* :

> A chaque nouveau colis, la foule frémissait. On se nommait les objets à haute voix : Ça, c'est la tente-abri... Ça, ce sont les conserves... la pharmacie... les caisses d'armes.»
>
> (A. Daudet, *Tartarin de Tarascon*, I, XIII)

Les démonstratifs *ça* sont des déictiques, mais ce sont les énonciateurs eux-mêmes qui donnent leur référent. Procédé qui permet de produire un effet d'authenticité sans rendre le texte obscur. Bien entendu, le plus souvent la récupération du référent des déictiques spatiaux se fait de manière moins immédiate, voire ne se fait pas du tout, surtout dans les romans récents, qui

prennent parfois de grandes libertés avec les contraintes de la narration traditionnelle.

Dans un récit relevant de la technique du «monologue intérieur» (*infra*, chapitre 5) il n'existe pas de distinction entre narrateur et héros puisque tout se déroule dans la conscience d'un unique sujet. Ce type de narration exclut donc *a priori* la possibilité pour le narrateur d'expliciter le contenu des embrayeurs employés par les personnages. Lorsque dans *le Rouge et le noir* Madame de Rênal demande à Julien qu'elle voit pour la première fois «Que voulez-vous *ici*, mon enfant ?» le déictique *ici* est interprété par ce qu'a dit plus haut le narrateur (la scène se passe «près de la porte d'entrée» de la maison des Rênal). S'il n'y a pas de narrateur il faut que le texte s'arrange pour éclairer les références déictiques sans changer de registre. Ainsi, ce qui était un procédé occasionnel dans *Tartarin* devient pratique systématique, obligeant parfois le texte à recourir à des tours peu naturels. Dans le monologue intérieur des *Lauriers sont coupés* on trouve, par exemple :

> Le soir où j'ai écrit cela est le soir où j'avais rencontré, sur le boulevard, *cette* fille aux grands yeux vagues, qui marchait, languissante, en son costume d'ouvrière besogneuse, sous les arbres nus et le frais du soir clair de mars ;
>
> (Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, chap. V)

Il est clair qu'ici le déictique *cette* fait mine de désigner un référent déjà connu, mais il s'efforce de donner en même temps les renseignements qui permettront au lecteur de savoir de qui il s'agit : le personnage soliloque bien, mais le *cette* pourrait parfaitement être remplacé par le déterminant indéfini *un*, dont la fonction est précisément d'introduire un référent nouveau pour l'interlocuteur.

Lorsqu'un déictique n'est pas explicité on a inévitablement tendance à considérer que si nous pouvions assiter à la scène décrite ou habiter la conscience des personnages nous verrions ce qu'il désigne. C'est oublier que ce monde qu'est censé représenter la fiction n'existe précisément que… par cette fiction. En ce sens, un récit ne saurait fournir insuffisamment d'informations : il fournit par définition ce qui est nécessaire à son économie propre. Si une information n'est pas fournie, c'est parce que le récit est fait de telle façon qu'elle ne doit pas l'être.

Types de déictiques spatiaux

D'un point de vue morphosyntaxique ces éléments apparaissent assez hétérogènes ; ils se distribuent pour l'essentiel en deux groupes, *démonstratifs* et *adverbiaux*.

Si certains démonstratifs sont de purs déictiques, qui accompagnent un geste de l'énonciateur (*ça, ceci, cela*), d'autres combinent sens lexical et valeur déictique : directement (*cette table*) ou par pronominalisation (*celui-ci, celui-là*). On ne confondra pas, rappelons-le, ces véritables déictiques avec les démonstratifs à valeur anaphorique, qui reprennent une unité déjà introduite dans le texte (cf. «cette fontaine» dans l'extrait de *Paul et Virginie*, ou «cela» au début de celui des *Lauriers sont coupés*).

Les déictiques adverbiaux à statut de «compléments circonstanciels» se distribuent en divers micro-systèmes d'oppositions : *ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière, à gauche/à droite* , etc., qui tous prennent leur valeur en fonction du geste, de la position ou de l'orientation du corps de leur énonciateur. Tout changement dans l'un de ces paramètres modifie corrélativement les objets suceptibles d'être ainsi localisés : que l'énonciateur se retourne et ce qui était «devant» passe «derrière», ce qui était «à gauche» est maintenant «à droite»…

Parmi ces axes d'oppositions sémantiques, la langue privilégie indiscutablement l'opposition du proche et du lointain, qu'on retrouve dans *ceci/cela, ici/là/là-bas, celui-ci/celui-là*. En français contemporain l'opposition *-ci/-là* tend à s'affaiblir, dans la mesure où l'on utilise constamment les formes en *-là* ou l'adverbe *là* pour désigner n'importe quel objet, qu'il soit proche ou éloigné. *Là* neutralise donc l'opposition.

Ce couple primordial qui dissocie la sphère ego-centrique (le «proche») et ses dépendances immédiates, de la sphère du non-moi ne fonctionne pas que sur le seul registre spatial ; elle vaut aussi pour la valorisation et la dévalorisation. En vertu d'une ambiguïté indéracinable le domaine du *-là*, de l'éloigné, peut signifier aussi bien l'exclusion de soi (mise à distance admirative) que l'exclusion d'autrui (rejet). Dans ces conditions, *cet homme-là* peut, selon les contextes, s'infléchir vers la louange ou le mépris. Dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, Silvia dit de Dorante qu'elle commence à aimer : «ce garçon-là n'est pas sot, et je ne plains pas la soubrette qui l'aura» (I, 7) ; en revanche,

d'Arlequin, qui lui déplaît, elle dit refuser «d'essuyer les brutalités de cet animal-là» (II, 7), l'exclusion étant ici renforcée par «animal».

A côté des déictiques spatiaux facilement repérables, il existe des phénomènes déictiques non moins fréquents mais plus secrets. C'est le cas en particulier de l'opposition entre *aller* et *venir*. D'un point de vue objectif rien ne distingue *Paul va à son bureau* de *Paul vient à son bureau*, mais *venir* ne s'emploie que si l'agent du processus se dirige vers l'endroit où se trouve l'énonciateur au moment où se réalise/s'est réalisé/ se réalisera ce processus. Dans ces lignes de Giono l'énonciateur se pose en centre de la scène, vers lequel tout converge :

> D'abord ce fut comme un grand morceau de pays forestier arraché tout vivant, avec la terre, toute la chevelure des racines de sapins, les mousses, l'odeur des écorces (...). *Ça vient sur moi*, ça me couvre de couleur, de fleurance et de bruits et ça fond dans la nuit sur ma droite.
>
> (*Un de Baumugnes*, chap. X, Paris, Grasset)

Problèmes de narrateur

A partir des quelques éléments que nous venons de présenter on peut déjà entrevoir les difficultés auxquelles est confronté un narrateur quand il doit localiser quelque chose dans son texte. Il lui est difficile de s'en tenir constamment au point de vue d'un narrateur omniscient qui éliminerait tout repérage déictique, que ce dernier soit fondé sur la subjectivité narrative ou sur celle des personnages. C'est d'autant plus difficile que les localisations en apparence les plus objectives, les plus indépendantes de l'acte d'énonciation, peuvent recéler un repérage de type déictique. Écrire par exemple *L'homme était derrière l'arbre* n'est possible que si l'arbre se trouve plus près de l'observateur que l'homme. De même, une expression comme *à gauche de la maison* apparaît ambiguë. Si l'énonciateur se trouve en face de la maison, cette gauche correspond à la gauche de celui-ci et on a affaire à un repérage déictique. Si, en revanche, c'est par rapport à la maison que la localisation s'établit on dira qu'elle n'est pas d'ordre déictique (encore faut-il comprendre que la notion de «gauche» d'une maison n'a de sens que si le bâtiment est orienté par rapport à son entrée ; c'est ce qui fait par exemple qu'*à gauche de l'arbre* est ininterprétable en dehors d'un repérage déictique, les arbres n'étant pas orientés).

Les localisations effectuées par les romans oscillent entre un repérage «objectif» (non-déictique) et un repérage déictique. C'est manifestement le premier qui caractérise ce début d'*Antoine Bloyé*, de Paul Nizan :

> C'était une rue où presque personne ne passait, une rue de maisons seules *dans une ville d' Ouest*. Des herbes poussaient *sur la terre battue des trottoirs* et *sur la chaussée* , des graminées, du plantain. *Devant le numéro 11 et le numéro 20* s'étalaient les taches d'huile déposées par les deux automobiles de la rue.
>
> *Au numéro 9*, le marteau qui figurait une main tenant une boule, comme la droite d'un empereur, portait un nœud de crêpe (...).
>
> (*Antoine Bloyé*, Paris, Grasset. C'est nous qui soulignons)

Ce texte n'a cependant pas éliminé toute dimension déictique. Le démonstratif du *c'était* inaugural marque l'entrée dans l'énonciation narrative : le narrateur ouvre le texte en désignant au lecteur un lieu qu'en réalité il constitue par son geste même. Mais une fois lancé, le récit devient en quelque sorte autonome, tissant son propre jeu de renvois internes. Cette objectivité a néanmoins ses limites, inévitables : «l'Ouest» n'est interprétable que pour un lecteur qui s'oriente dans l'espace culturel français ; dans un roman américain l'Ouest posséderait une toute autre valeur.

A ce type de repérage on opposera celui que l'on trouve au début de *Sœur Philomène*, d'Edmond et Jules de Goncourt. Il s'organise en effet autour du point de vue d'un sujet implicite, qui n'est d'ailleurs pas un personnage de l'histoire :

> La salle est haute et vaste. Elle est longue, et se prolonge dans une ombre où elle s'enfonce sans finir.
>
> Il fait nuit. Deux poêles jettent par leur porte ouverte une lueur rouge. De distance en distance, des veilleuses, dont la petite flamme décroît à l'œil, laissent tomber une traînée de feu sur le carreau luisant. Sous leurs lueurs douteuses et vacillantes, les rideaux blanchissent confusément *à droite* et *à gauche* contre les murs, des lits s'éclairent vaguement, des files de lits apparaissent à demi que la nuit laisse deviner. A un bout de la salle, dans les profondeurs noires, quelque chose semble pâlir, qui a l'apparence d'une vierge de plâtre (...).
>
> *Là-bas* où une lampe à bec est posée, à côté d'un petit livre de prières, sur une chaise dont elle éclaire la paille, une grosse fille qui a les deux pieds appuyés au bâton de la chaise se lève,

les cheveux ébouriffés par le sommeil, du grand fauteuil recouvert avec un drap blanc, où elle se tenait somnolente.

On a souligné les trois localisations clairement déictiques. L'ensemble de la description est construite en fonction d'un observateur placé à un bout de la salle et qui contemple celle-ci dans le sens de la longueur. Le caractère pictural de ce dispositif est d'ailleurs explicité dans le texte même, un peu plus loin : «de veilleuse en veilleuse, *la perspective* s'éloigne». On n'a guère besoin d'insister sur les relations étroites qui se nouent entre ce type de description et l'impressionnisme pictural qui en est contemporain ; les «impressions» supposent un sujet, fût-il indéterminé, comme c'est le cas dans ce texte, qui libère ainsi un site d'observation pour le lecteur.

Les romans n'optent pas toujours pour l'une ou l'autre de ces solutions, repérage déictique ou repérage non-déictique. On trouve en effet de multiples compromis entre ces deux systèmes, sans parler des passages incessants de l'un à l'autre au sein du même texte. Ce début d'un roman de M. Kundera nous offre un exemple de compromis :

> L'automne commence et les arbres se colorent de jaune, de rouge, de brun ; la petite ville d'eaux, dans son joli vallon, semble cernée par un incendie. Sous le péristyle, des femmes vont et viennent et s'inclinent vers les sources. Ce sont des femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfants et elles espèrent trouver dans ces eaux thermales la fécondité.
>
> Les hommes sont *ici* beaucoup moins nombreux parmi les curistes, mais on en voit pourtant, car il paraît que les eaux, outre leurs vertus gynécologiques, sont bonnes pour le cœur. Malgré tout, pour un curiste mâle, on en compte neuf de sexe féminin, et cela met en fureur la jeune célibataire qui travaille *ici* comme infirmière et s'occupe à la piscine de dames venues soigner leur stérilité !
>
> (*La valse aux adieux*, trad. F. Kérel, Paris, Gallimard)

Dans ce texte il n'y a pas de personnage effectif ou virtuel auquel on puisse rapporter les deux occurrences de l'embrayeur *ici*. Plus exactement, le seul «personnage» qui puisse soutenir l'énonciation de ces déictiques, c'est le narrateur lui-même, s'adressant au lecteur. La narration implique en effet une double scénographie : celle de l'**histoire** racontée et celle de la **narration** de cette histoire[1]. Les «ici» ne désignent la ville thermale *qu'en tant qu'elle figure sur la scène narrative*, repérée par rapport au narrateur et au lecteur. Si le texte à la place de *ici* avait mis *là, dans cet endroit*, etc., il aurait repéré la ville par rapport aux énoncés antérieurs, sans faire intervenir l'énonciation. Dans les deux cas le référent visé est bien le même, mais le processus de référence passe par des voies distinctes. Ce glissement discret d'un plan à un autre n'est pas fait pour surprendre chez Kundera, qui pose constamment le narrateur en témoin actif et ironique des aventures de ses héros (sur ce type de repérage, voir aussi le chapitre 2, p. 39).

Ces problèmes de repérage déictique et non-déictique interfèrent avec la classique question des «points de vue», des «visions», des «perspectives», de la «focalisation» à laquelle s'intéressent depuis longtemps les théoriciens des techniques narratives. Ils distinguent en général trois types de «focalisation», pour reprendre ici la terminologie de G. Genette[2] :

- la *non-focalisation* : celle du romancier omniscient ;

- la *focalisation interne*, qui fait appréhender les situations à travers la conscience d'un personnage ;

- la *focalisation externe*, qui décrit de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments.

Il n'est pas difficile de se rendre compte que le caractère déictique ou non-déictique du repérage spatial se situe à un niveau différent. Rien n'empêche, par exemple, le narrateur de recourir à la «focalisation interne» en usant de repérages non-subjectifs.

A la différence du romancier, l'auteur dramatique n'a pas à résoudre ces problèmes de localisation. Comme il offre le spectacle d'échanges verbaux véritables, que le lieu d'énonciation est immédiatement perceptible par le public, les éléments déictiques ne peuvent être qu'immédiatement interprétables quand ils réfèrent à la situation. Lorsque la Comtesse demande à Suzanne au début de l'acte II du *Mariage de Figaro* :

1. On ne confondra pas l'*histoire* (les événements racontés) avec le *récit*, c'est-à-dire le texte qui consigne cette histoire, ni avec la *narration*, l'acte d'énonciation qui a produit le récit. Nous reprenons ici la terminologie de G. Genette (cf. *Nouveau discours du récit* p. 10). Au chapitre 2 nous introduisons une acception tout à fait différente de «récit».
2. *Figures* III, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

Ouvre un peu la croisée sur le jardin. Il fait une chaleur *ici* !...

c'est le décor qui permet de déterminer, de manière directe, qu'*ici* désigne la chambre à coucher de la Comtesse. Il ne faut cependant pas oublier que ce décor lui-même n'avait avant la mise en scène qu'une existence textuelle, celle des indications fournies par l'auteur :

> Le théâtre représente une chambre à coucher superbe, un grand lit en alcôve, une estrade au-devant ; la porte pour entrer s'ouvre et se ferme à la troisième coulisse à droite ; etc.

On sait néanmoins que le plus souvent les indications de ce type sont absentes ou extrêmement vagues. Cela implique que le lecteur d'une pièce de théâtre se trouve dans une situation beaucoup plus inconfortable que le lecteur d'un roman : alors que le roman construit lui-même l'espace dont il a besoin, une pièce qui n'est pas représentée suppose l'existence d'un lieu dont la représentation fait défaut.

Les déictiques temporels

Si les déictiques *spatiaux* s'organisaient à partir de la position du corps de l'énonciateur, les déictiques *temporels* prennent pour origine *le moment où celui-ci parle*, moment qui correspond au *présent linguistique*.

Comme précédemment, on commencera par distinguer les indications temporelles à repérage «absolu» (*en 1975, le 22 juin 1912...*) de celles qui prennent appui sur un repère pour être interprétées. Parmi ces dernières on retrouve la bipartition entre les repérages déictiques et non-déictiques. Les premiers se fondent sur le moment de l'énonciation (*je l'ai vu hier*), les seconds ont pour repère un élément du contexte linguistique : dans *Nous l'avons vu* **la veille de son départ,** c'est «son départ» qui permet de fixer l'indication temporelle. La différence entre *hier* et *la veille de son départ* ne réside pas dans la durée objective, puisque tous deux marquent un intervalle d'une journée avant le point de repère, mais dans la nature de ce repère. Le déictique *hier* selon le moment où il sera énoncé pourra renvoyer à une infinité de dates différentes, tandis que *la veille de son départ* ne sera pas sujet à varier à partir du moment où *son départ* est fixé.

On ne saurait cependant limiter la classe des embrayeurs temporels à des éléments dont la fonction est celle de «complément circonstanciel» et dont le statut est celui d'un adverbe (*demain*) ou d'un groupe prépositionnel (*dans quelques mois*). A côté d'eux, il existe un triplet d'embrayeurs aussi essentiels que discrets : les marques de «temps» inscrites dans la morphologie verbale, qu'il s'agisse du présent, du passé ou du futur. Ainsi, *Je l'ai vu hier* comporte non pas un mais *deux* déictiques temporels : *hier* et le «passé» associé au paradigme du passé composé.

Ces «temps» ne sont pas en relation biunivoque avec les paradigmes de la conjugaison verbale (passé composé, futur simple...) recensés par les grammaires. En effet :

- Un même déictique peut figurer dans plusieurs paradigmes à la fois (l'imparfait et le passé composé, par exemple, relèvent tous deux le plus souvent du «passé»).
- Le paradigme en tant que tel importe moins que l'usage qui en est fait : il y a des contextes où les formes du présent de l'indicatif, par exemple, perdent leur valeur déictique de présent.
- On verra au chapitre suivant qu'un paradigme comme le passé simple a la propriété d'échapper à tout repérage déictique, d'impliquer une dissociation entre l'énoncé et son instance d'énonciation.
- Seuls les paradigmes de l'indicatif peuvent avoir une valeur déictique. Les subjonctifs dits «présent» ou «passé» ne constituent pas de véritables «présents» ou de véritable «passés», c'est-à-dire des éléments indiquant que le procès est contemporain ou antérieur au moment d'énonciation.
- Cette dernière remarque interfère avec la question des emplois «dépendants». Il s'agit des formes dont l'apparition n'est pas motivée par la relation au moment de l'énonciation mais par la dépendance à l'égard d'une autre forme. Ainsi, dans *Paul a reconnu que tu perdrais* la forme en *-rais* est censée indiquer un moment postérieur à *a reconnu*, mais on ne tient pas compte du lien entre *perdrais* et le moment d'énonciation. La notion traditionnelle de «futur dans le passé» apparaît particulièrement impropre : il y a ici postériorité, et non embrayage temporel.

Classification des déictiques temporels

Les déictiques temporels sont nombreux. Nous n'allons pas énumérer leurs subdivisions dans leur intégralité. Nous en donnerons seulement quelques illustrations en mettant en regard leur contrepartie non-déictique, celle qui s'appuie sur un repère interne à l'énoncé, de manière que l'on perçoive bien l'alternative

qui s'offre continuellement quand il s'agit de localiser dans le temps. Ce principe de correspondance entre les deux registres n'implique pas nécessairement que chaque terme déictique possède un équivalent exact et un seul dans le registre non-déictique, et réciproquement : à côté de couples comme *hier/la veille, ce soir/ce soir-là...*, il y a des zones plus instables. Le déictique *dans un mois*, par exemple, possède deux correspondants non-déictiques, *un mois après* et *un mois plus tard*.

	Le repère est le moment d'énonciation	Le repère est un élément de l'énoncé
Coïncidence avec le repère	*maintenant* *en ce moment*	*alors* *à ce moment-là*
Antériorité au repère	*hier* *il y a huit jours*	*la veille* *huit jours plus tôt*
Postériorité au repère	*demain* *dans un mois*	*le lendemain* *un mois plus tard*
Antériorité, simultanée ou postériorité au repère	*aujourd'hui* *cet été*	*ce jour-là* *cet été-là*
Antériorité ou postériorité	*tout à l'heure* *lundi*	— *ce lundi-là*
	DÉICTIQUES	NON-DÉICTIQUES

La temporalité narrative

Ce choix entre trois possibilités — localisation temporelle absolue (*le 12 décembre 1950*), relative à l'énoncé (*le lendemain de son départ*) et relative à l'énonciation (*aujourd'hui*) — est d'une grande importance pour la narration. Il est difficilement concevable qu'un récit s'en tienne, d'un bout à l'autre, au même type de repérage. La règle générale en la matière, c'est le mélange des trois procédés. Le roman le plus impersonnel finit toujours par laisser une place aux déictiques temporels, pour peu que les personnages s'expriment au discours direct. Mais il existe aussi des textes dans lesquels le repérage déictique domine. C'est le cas en particulier dans ce qui relève de la technique du «monologue

intérieur» (*infra* chap. 5) qui ne raconte qu'à travers la conscience d'un narrateur-personnage organisant tout à partir de son présent :

> La rue *est* sombre ; il n'*est* pourtant que sept heures et demie ; je *vais rentrer* chez moi ; je *serai* aisément dès neuf heures aux Nouveautés. L'avenue *est* moins sombre que d'abord elle ne le *semblait* ; le ciel *est* clair ; sur les trottoirs une limpidité, la lumière des becs de gaz, des triples becs de gaz ; peu de monde dehors ; là-bas l'Opéra, le foyer tout enflammé de l'Opéra ; je *marche* au côté droit de l'avenue, vers l'Opéra. J'*oubliais* mes gants ; bah ! je *serai tout à l'heure* à la maison ; et *maintenant* on ne *voit* personne. *Bientôt* je *serai* à la maison ; (...)
>
> (Édouard Dujardin, *les Lauriers sont coupés*, chap. III)

Nous avons souligné les indicateurs temporels purement déictiques. Ils ne sont pas les seuls à l'œuvre dans ce type de récit ; on trouve tout aussi bien des repérages non-déictiques, par exemple lorsque le personnage central évoque des événements passés, qu'il articule les uns sur les autres :

> j'avais été la voir *la veille* pour première fois ; c'est à minuit, quand j'ai été la demander chez le concierge du théâtre, qu'on m'a remis ce billet. Et *le jour suivant* ? c'est *le jour suivant* que chez le concierge elle m'a envoyé promener.
>
> (*Les lauriers sont coupés*, chap. V)

Ici les indications temporelles ne sont pas repérées par rapport au présent de l'énonciation (sinon on aurait *hier* et *demain*) mais par rapport à un moment précisé dans l'énoncé.

A ce mode de narration dominé par les repérages déictiques on opposera celui qu'illustre parfaitement ce début d'un roman de Charles Morgan :

> Un petit train traversait avec une pénible lenteur la plate campagne hollandaise *par un après-midi de janvier, en 1915*, aux environs de Bodergraven. Il transportait un groupe d'officiers anglais prisonniers.
>
> (*Fontaine*, Livre de Poche, trad. R. Lalou)

On a affaire dans ces lignes initiales à un repérage absolu. Bien évidemment, le caractère «absolu» de cette localisation est quelque peu... relatif, puisque le calendrier lui-même est organisé à partir d'un fait historique, la vie du Christ. C'est dans les limites de cette chronologie présupposée qu'on parle d'«absolu».

Entre ces deux extrêmes que sont un texte au repérage absolu et un texte au repérage déictique oscillent l'immense majorité des

récits. Quand on lit par exemple dans *Crime et châtiment*, de Dostoievski :

> *Par une soirée extrêmement chaude du début de juillet*, un jeune homme sortit de la toute petite chambre qu'il louait dans la ruelle S… et se dirigea, d'un pas indécis et lent, vers le pont K…
>
> (Début du roman ; trad. de D. Ergaz, La Pléiade)

on est vite amené à déceler une indication déictique dans une phrase qui, de prime abord, semble en être dépourvue. Ce mois de juillet ne renvoie pas à n'importe quel mois de juillet mais à un mois de juillet d'une certaine époque, celle qui est contemporaine de la date de parution du livre. Les premiers lecteurs du roman n'étaient pas sur ce point dans la même situation que ceux d'aujourd'hui, qui doivent passer par un savoir extérieur au texte pour interpréter correctement l'indication temporelle.

Récit et situation d'énonciation

La notion de «situation d'énonciation», quand il s'agit de narration, ne reçoit pas nécessairement un sens évident. Elle implique l'instauration d'une certaine relation entre le moment et le lieu à partir desquels énonce le narrateur et le moment et le lieu des événements qu'il narre. Dans ce domaine la variété des dispositifs qui ont été inventés apparaît illimitée et fait les beaux jours des analystes des techniques romanesques. Les deux cas de figure les plus simples sont diamétralement opposés :

- Il peut y avoir dissociation complète entre le monde raconté et l'instance narrative, qui tente d'effacer toute trace de sa présence. C'est le cas, en particulier, de ces textes au passé simple et à la non-personne dans lesquels le narrateur n'intervient pas (*infra* chap. 2 : le concept de «récit»).

- On peut au contraire assister à une coïncidence entre l'énonciation et l'univers narré. On en a eu une claire illustration avec le monologue intérieur, qui repose précisément sur la fiction d'une fusion du narré et de sa narration.

Ce sont là des procédés extrêmes. Le plus souvent le texte institue des dispositifs plus subtils. Considérons par exemple le roman de Barbey d'Aurevilly *Un prêtre marié* (1865). Dans l'«Introduction» le narrateur, qui s'exprime au «je», fait la rencontre d'un personnage, Rollon Langrune, lequel connaît l'histoire d'une femme dont le portrait suscite la curiosité. En trois nuits ce Rollon raconte au narrateur les aventures de la jeune femme, que ce dernier transcrit pour son lecteur. C'est cette transcription que nous lisons.

Suivant en cela un procédé rhétorique traditionnel, le narrateur du roman donne sa transcription pour une transposition, irrémédiablement inférieure à l'original, le récit de Rollon. En ce sens, il assume la responsabilité de la narration :

> Les pages qui vont suivre ressembleront au plâtre avec lequel on essaie de lever une empreinte de la vie, et qui n'en est qu'une ironie ! Mais l'homme se sent si impuissant contre la mort qu'il s'en contente. Puissiez-vous vous en contenter !
>
> («Introduction»)

Nous rencontrons ici une notion très importante, surtout dans la littérature classique, celle de contrat narratif. Il arrive très fréquemment que le récit ne soit pas délivré comme tel au lecteur, mais présenté comme le produit d'une sorte de transaction entre un personnage, souvent identifié à l'auteur, et un personnage-narrateur qui se voit déléguer les pouvoirs du romancier. C'est ce qui se passe entre le narrateur du roman et Rollon. Ce contrat explicite renvoie en fait à un autre, moins visible mais plus fondamental, celui que le romancier établit avec son lecteur à travers l'institution romanesque. La délégation du rôle de narrateur à un personnage redouble et dissimule à la fois le passage de l'*auteur*, personne socialement et historiquement située, au *narrateur*, instance purement textuelle.

Pour analyser ces phénomènes les théories narratives ont déployé un ensemble de concepts, dont la pertinence a été âprement discutée. G. Genette parle ainsi[1]

- de **narrateur extradiégétique** pour désigner celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire ; il s'oppose au narrateur **intradiégétique**, qui, avant de prendre la parole, constitue un personnage de l'histoire ;
- de narrateur **homodiégétique** quand ce dernier raconte sa propre histoire et de narrateur **hétérodiégétique** quand il narre l'histoire d'autres personnes.

1. *Figures* III, *op. cit.*, p. 229.

De ce point de vue, le narrateur d'*Un prêtre marié* est à la fois *extradiégétique* (il s'adresse au lecteur) et *homodiégétique* (le récit de Rollon est un événement de son histoire), tandis que Rollon est un narrateur *intradiégétique* et *hétérodiégétique* (il raconte les aventures d'autres que lui-même). Sur un plan fonctionnel on considérera que le récit du narrateur extradiégétique est **primaire** par rapport à celui de Rollon, qui s'appuie sur lui pour énoncer[1].

LECTURES CONSEILLÉES

BENVENISTE E.
1966 - *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, chap.XVIII et XX.
(Textes fondateurs de la réflexion énonciative sur les personnes. La distinction entre «personne» et «non-personne» y est développée.)

DOBROVIE-SORIN C.
1985 - *Actes de langage et théorie de l'énonciation*, Université de Paris VII, chap. III et IV.
(Ces chapitre présentent les notions de «sujet» d'énonciation», de «sujet d'énoncé», de «sujet modal» à travers une problématique inspirée d'A. Culioli.)

KERBRAT-ORECCHIONI C.
1980 - *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin.
(Les pages 34 à 69 analysent en détail le fonctionnement des personnes et des déictiques temporels considérés comme inscriptions de la «subjectivité» dans la langue.)

SIMONIN J.
1984 - «Les repérages énonciatifs dans les textes de presse», in A. Grésillon et J.-L. Lebrave, éd. *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, p. 133-203.
(Les divers types de repérages sont passés en revue à travers l'étude systématique d'un corpus.)

1. Ce type de problèmes ne concerne pas directement l'analyse linguistique. Pour mieux les cerner on se reportera aux ouvrages spécialisés. En particulier :
T. Todorov : *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971,
G. Genette : *Figures* III, 1972, (prolongé par *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983),
M. Patillon : *Précis d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1974,
B. Valette : *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.

TRAVAUX

• *Dans le texte suivant, en justifiant vos choix relevez et classez les embrayeurs (personnes, déictiques spatiaux et temporels) :*

> Enfin avant-hier j'étais décidé d'aller le voir, le Gustin, chez lui. Son bled c'est à vingt minutes de chez moi une fois qu'on a passé la Seine. Il faisait pas joli comme temps. Tout de même, je m'élance. Je me dis je vais prendre l'autobus. Je cours finir ma séance. Je me défile par le couloir des pansements. Une gonzesse me repère et m'accroche. Elle a un accent qui traînaille, comme le mien. C'est la fatigue. En plus ça racle, ça c'est l'alcool. Maintenant elle pleurniche, elle veut m'entraîner. «Venez, Docteur, je vous supplie !... ma petite fille, mon Alice !... C'est rue Rancienne !... c'est à deux pas !...» Je ne suis pas forcé d'y aller. En principe, moi je l'ai finie, ma consultation !... Elle s'obstine... Nous sommes dehors... J'en ai bien marre des égrotants... En voici trente emmerdeurs que je rafistole depuis tantôt... J'en peux plus...
>
> (L.-F. Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, Folio p. 13)

• *Du point de vue de l'embrayage énonciatif la situation d'énonciation épistolaire s'avère particulièrement intéressante. En effet, le destinataire se trouve inscrit dans un environnement spatio-temporel distinct de celui de son destinataire. Vous réfléchirez sur les moyens auxquels peuvent recourir les récepteurs d'une lettre pour interpréter ses embrayeurs. En vous appuyant sur vos conclusions vous considérerez les problèmes posés par le procédé du roman par lettres. Pour vous aider voici la première lettre des* Liaisons dangereuses, *de Choderlos de Laclos :*

> CÉCILE VOLANGES A SOPHIE CARNAY AUX URSULINES DE ...
>
> Tu vois, ma bonne amie, que je tiens parole, et que les bonnets et les pompons ne prennent pas tout mon temps ; il m'en restera toujours pour toi. J'ai pourtant vu plus de parures dans cette seule journée que dans les quatre ans que nous avons passés ensemble ; et je crois que la superbe Tanville aura plus de chagrin à ma première visite où je compte bien la demander, qu'elle n'a cru nous en faire toutes les fois qu'elle est venue nous voir *in fiocchi*. Maman m'a consultée sur tout ; elle me traite beaucoup moins en pensionnaire que par le passé. J'ai une femme de chambre à moi ; (...)
>
> *Paris, le 3 août 17***

• *Dans* l'Ile des esclaves *de Marivaux (1725) les esclaves prennent la place de leurs maîtres, et les maîtres celle de leurs esclaves. Vous*

verbe. On se gardera de confondre l'*aspect* au sens strict et les *modes de procès*, qui sont attachés au signifié des verbes.

L'aspect proprement dit désigne un système d'oppositions morphologiques fermé qui touche tous les verbes. C'est ainsi que l'opposition entre le passé simple et l'imparfait implique une opposition aspectuelle entre le **perfectif** (où le déroulement se réduit à une sorte de «point» qui fait coïncider début et fin d'un procès) et l'**imperfectif** (où le procès est présenté en cours, sans qu'on envisage son terme) : d'une part *il dormit*, de l'autre *il dormait*.

Quant aux modes de procès, ils dépendent du sens du verbe : *sautiller*, par exemple, contient un mode de procès «itératif» (= répétition d'une action) qu'on ne trouve pas dans *sauter*. Le mode de procès le plus important est sans doute celui qui oppose le *conclusif* au *non-conclusif* ; les verbes conclusifs présentent un procès qui va à son terme (*acheter, entrer*...), alors que les non-conclusifs (*habiter* ou *savoir*, par exemple) ne sont pas orientés vers un terme. Précisons que ces modes de procès ne sont définissables qu'à l'intérieur des énoncés : selon le contexte où il figure, le même verbe pourra être lié à des modes de procès différents. Comparons ainsi *il prend la vie du bon côté* et *il prend un livre*, ou *il ramasse du bois* et *il ramasse son mouchoir*...

L'opposition entre l'**accompli** et l'**inaccompli** relève à l'évidence de l'aspect. Cette opposition traverse l'ensemble des conjugaisons en mettant en correspondance formes «simples» (*manger, je mange*, etc.) et «composées» (*avoir mangé, j'ai mangé*, etc.). On parle d'*inaccompli* lorsque le procès a lieu au moment indiqué par l'énonciation et d'*accompli* quand le procès est présenté comme achevé au moment considéré : dans *je marcherai bientôt* ou *je marchais quand il est arrivé* la marche prend place «bientôt» ou «quand il est arrivé», alors qu'avec *j'aurai marché* ou *j'avais marché* le procès serait terminé à ce moment-là.

D'un point de vue temporel, l'inaccompli a la même valeur que la forme simple qui lui correspond : *il a dormi*, employé comme inaccompli, constitue un présent au même titre qu'*il dort. Il a dormi* s'interprète en effet comme «en ce moment il se trouve dans la situation de quelqu'un qui a fini de dormir». On va voir que le passé composé n'est pas utilisé seulement comme forme d'inaccompli mais aussi comme passé perfectif.

Passé composé et passé simple

La théorie de Benveniste tourne précisément autour du problème posé par la relation entre passé simple et passé composé. On considère habituellement qu'il existe une *concurrence* entre ces deux «temps» : le passé composé supplanterait peu à peu le passé simple, lequel ne survivrait qu'à l'écrit et serait voué à disparaître. Autrefois forme d'accompli du présent, le passé composé serait devenu une forme perfective du passé faisant double emploi avec le passé simple, qu'il aurait réduit au rôle d'archaïsme. A cette interprétation Benveniste en oppose une autre, fondée sur la prise en compte de la dimension énonciative : en français contemporain il n'y a pas concurrence entre deux «temps» mais *complémentarité* entre deux systèmes d'énonciation, le **discours** et le **récit.** Le passé simple est le «temps» de base du «récit» et le passé composé le passé perfectif du «discours»[1].

Les termes «discours» et «récit» ne doivent pas être entendus ici dans leur sens usuel ; il s'agit de concepts grammaticaux référant à des systèmes d'emploi des «temps». Relève du «discours» toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE-TU/ICI/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage. Le «récit», en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation. Cela ne signifie évidemment pas qu'un énoncé relevant du «récit» n'a pas d'énonciateur, de co-énonciateur, de moment et de lieu d'énonciation, mais seulement que la trace de leur présence est effacée dans l'énoncé : les événements sont présentés comme se racontant eux-mêmes. Toutefois, même si le passé simple ne s'utilise pas à l'oral, même si le «récit» efface autant que faire se peut les marques de subjectivité, et donc d'intersubjectivité, ce dernier demeure un acte de communication : il se trouve seulement que son énonciateur et son co-énonciateur sont des places présupposées par l'institution littéraire, celles de narration et de lecture, et non un «je» et un «tu» immédiats.

Le «récit» n'implique pas qu'un effacement des repérages personnels et déictiques (= repérages référentiels), il concerne

1. Par convention nous mettrons *discours* et *récit* entre guillemets quand nous voudrons référer aux concepts de Benveniste.

également la dimension *modale* de l'énonciation. En effet, comme on l'a vu au chapitre précédent, le sujet énonciateur est source de ces deux types de repérages à la fois. Sur le plan modal les textes au «récit» n'offrent que des assertions, des énonciations dissociées de l'énonciateur et où les relations avec le co-énonciateur sont inexistantes (pas d'ordre, de promesse, etc.) ; autant dire qu'il n'existe pas de structure de dialogue.

L'identification du «récit» est celle d'un *système* énonciatif, elle ne repose pas seulement sur la mise en évidence de tel ou tel trait. C'est ainsi que l'absence de personnes ou un repérage de type non-déictique peuvent fort bien figurer dans un texte relevant du «discours». Soit l'énoncé

Paul est revenu la veille d'Amérique

il appartient au «discours» bien qu'il ne comporte ni *je* ni *tu* et que *la veille* ne soit pas un déictique. Ce n'est pas le fait qu'il n'y ait que des non-personnes qui caractérise le «récit», mais le fait que la non-personne ne s'y oppose pas au couple JE-TU ; dans le «récit» la non-personne ne s'oppose à rien, elle n'est donc pas intégrée à une situation d'énonciation. De la même manière, la présence d'éléments non-déictiques parmi les indicateurs spatio-temporels ne constitue pas un signe d'appartenance au «récit» : dans notre exemple «la veille» pourrait fort bien être remplacé par le déictique *hier* sans qu'en soit affectée la grammaticalité de la phrase ; ici le non-déictique se trouve, immédiatement ou non, rattaché à ce déictique ultime qu'est le présent de l'énonciation. Rien de tel dans le «récit», où les non-déictiques sont le seuls éléments possibles (* *Paul arriva hier*)[1].

D'un point de vue quantitatif, la disproportion entre les textes au «discours» et ceux au «récit» est énorme. Alors que le «discours» couvre l'immense majorité des énoncés produits en français, le «récit» ne touche qu'à un usage restreint de la langue écrite. En revanche, si l'on considère le seul discours littéraire il n'en va plus de même : le rôle qu'y joue le «récit» y est considérable, ne serait-ce qu'en raison du poids de la narration romanesque.

1. Rappelons qu'un énoncé précédé d'un astérisque est censé agrammatical.

Analyse des deux systèmes

Le temps de base du «discours», on l'a vu, est le présent, qui distribue passé et futur en fonction du moment d'énonciation. S'ajoutent donc au paradigme du présent de l'indicatif deux «temps» du passé, l'imparfait et le passé composé, ainsi que deux paradigmes de futur, le futur simple (*viendra*) et le futur périphrastique (*va venir*), dont les valeurs sont distinctes[1]. Le «récit» dispose d'un éventail de «temps» beaucoup plus limité, puisqu'il fonctionne sur deux paradigmes seulement : le passé simple et l'imparfait. De là le tableau suivant :

Discours	Récit
Passé composé/Imparfait ↑ Présent ↓ Futur simple/Futur périphrastique	Passé simple / Imparfait ↓ (Prospectif)
Oral et écrit	Écrit
Usage non spécifié	Usage narratif
Embrayeurs	Absence d'embrayeurs
Modalisation	Modalisation «zéro» (= assertion)

L'imparfait est commun aux deux systèmes, qui se trouvent de ce fait en intersection. La relation entre le passé composé et l'imparfait est la même que celle qui existe entre le passé simple et l'imparfait, puisqu'il s'agit de formes aspectuellement complémentaires : d'une part l'imperfectivité, de l'autre la perfectivité. Comme le «récit» ne suppose pas d'embrayage temporel il ne connaît pas de présent, de passé et de futur. La présence d'un **prospectif** en regard du futur du «discours» n'indique pas un futur du «récit» mais ce que Benveniste qualifie de «pseudo-futur». Il s'agit seulement de tours destinés à anticiper sur la suite des événements : *allait* ou *devait* suivis de l'infinitif.

1. A ce sujet voir J.-J. Franckel : «Futur "simple" et futur "proche"», *le Français dans le monde*, janvier 1984, p. 65-70.

Quand on trouve un énoncé comme *le roi devait/allait mourir peu après* on n'a pas affaire à un véritable futur, qui projette à partir du présent une modalisation subjective, mais à l'anticipation sur une sorte de fatalité, un avenir déjà connu du narrateur.

Marques de subjectivité et noms de qualité

La distribution entre «discours» et «récit» ne concerne pas des énoncés isolés, mais des textes. A titre d'illustration, considérons ces deux passages, le premier relevant du «récit» et le second du «discours» :

> Feu Minoret, son parrain, lui apparut et lui fit signe de venir avec lui ; elle s'habilla, le suivit au milieu des ténèbres jusque dans la maison de la rue des Bourgeois, où elle trouva les moindres choses comme elles étaient le jour de la mort de son parrain. Le vieillard portait les vêtements qu'il avait sur lui la veille de sa mort, sa figure était pâle ; ses mouvements ne rendaient aucun son ; néanmoins Ursule entendit parfaitement sa voix, quoique faible et comme répétée par un écho lointain.
>
> (Balzac, *Ursule Mirouët*)

Ce fragment de «récit» ne contient ni personnes ni déictiques, comme on peut s'y attendre. Il ne montre pas non plus de traces de subjectivité, au sens usuel : interjections, énoncés interrompus, éléments appréciatifs, etc. Ce n'est pas du tout le cas dans ce début du grand monologue de Figaro :

> O femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct ; le tien est-il donc de tromper ?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole ; au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide ! et moi, comme un benêt... ! Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas...
>
> (*Le mariage de Figaro*, V, 3)

Dans cet exemple de «discours» tout est centré sur le moment d'énonciation et la subjectivité du locuteur. On rencontre ainsi des phénomènes dialogiques (vocatifs, interrogations, «non», «vous ne l'aurez pas»...), des énoncés inachevés, etc.

Parmi ces éléments subjectifs on relèvera également deux groupes nominaux au statut remarquable : *un benêt, le perfide* . Ce

sont des **noms de qualité**[1]. D'un point de vue syntaxique on les identifie grâce à la propriété qu'ils ont de pouvoir figurer dans deux positions singulières : *celle* + Nom de qualité + *de* + Nom (*ce perfide de comte*), et en incise à différents endroits de la phrase (*Il lisait en riant, le perfide !*). A ces particularités syntaxiques sont associées des particularités sémantiques qui les séparent des noms ordinaires. Alors que ces derniers possèdent un signifié relativement stable, indépendant de telle ou telle énonciation singulière, et qui permet de leur attribuer une classe de référents virtuels (sera dit *pré*, par exemple, un référent possédant les propriétés correspondant au signifié de ce nom), les «noms de qualité» n'ont de référent que par les actes d'énonciation des sujets. «Le perfide !» désigne une personne que je traite de «perfide» et qui n'est perfide que par mon énonciation. En dehors d'une énonciation particulière il n'existe pas de classe d'êtres perfides, imbéciles, benêts... qu'on puisse délimiter *a priori*. En outre, dans l'emploi en incise des noms de qualité l'attribution de ces noms à un individu doit être justifiée par un lien sémantique entre cet individu et le prédicat qui lui est affecté : dans le monologue de Figaro, le Comte n'est perfide qu'associé à un énoncé où «il riait en lisant».

Ainsi le nom de qualité est-il inséparable de la présence d'une subjectivité énonciative et d'actes d'énonciations singuliers. Il suffit qu'apparaissent ce type de noms pour qu'il faille restituer cette subjectivité, source de l'appréciation. Dans cette phrase de *l'Assommoir* :

> Selon les Boche, au contraire, la blanchisseuse, dès sa première nuit, s'en était allée retrouver son ancien époux, aussitôt que *ce jeanjean de Coupeau* avait ronflé.
>
> (Chapitre VIII)

la présence du nom de qualité dans une phrase apparemment «neutre» indique qu'il y a un énonciateur, les Boche en l'occurrence, et donc qu'il s'agit de «discours indirect libre» (voir chap. 5).

Parmi les marques de subjectivité il faut également accorder une place importante à ces adverbes dits «de phrase» ou «modalisateurs». Alors que les «adverbes de manière» portent sur le seul syntagme verbal (*il marchait lentement*) les adverbes de

1. L'analyse la plus fournie de ces noms a été réalisée par J.-C. Milner, *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil, 1978, chap. IV, V, VI.

phrase portent sur l'ensemble de l'énoncé. Les uns permettent de l'évaluer du point de vue de sa vérité (*peut-être, sans doute, certainement*), d'autres de sa «réalité» (*effectivement, réellement*...), d'autres sont appréciatifs (*heureusement, par chance*...).

A côté de ces termes qui portent sur l'*énoncé* il en est qui portent sur l'*énonciation* elle-même. Ainsi dans

Sincèrement, je ne pense pas me tromper

l'adverbe qualifie l'acte même de dire «je ne pense pas me tromper», l'image qu'entend en donner l'énonciateur. Ce type d'adverbes peut même impliquer le co-énonciateur ; dans

Franchement, qu'en penses-tu ?

franchement cherche à contraindre par avance l'énonciation de la réponse.

Hétérogénéité énonciative

«Récit» et «discours» sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est d'ailleurs la règle générale en ce qui concerne les textes au «récit», qui sont rarement tout à fait homogènes, effacent difficilement toute marque de subjectivité énonciative. Considérons ce passage du *Rouge et le noir* :

> Tout ce mouvement, fort lent sur la fin, dura bien une minute ; mademoiselle de La Mole le regardait étonnée. J'ai donc été sur le point d'être tuée par mon amant ! se disait-elle.
>
> Cette idée la transportait dans les plus belles années du siècle de Charles IX et de Henri III.
>
> Elle était immobile, debout et comme plus grande que de coutume devant Julien qui venait de replacer l'épée, elle le regardait avec des yeux d'où la haine s'était éclipsée. Il faut convenir qu'elle était très séduisante en ce moment ; certainement jamais femme n'avait moins ressemblé à une poupée parisienne (ce mot était la grande objection de Julien contre les femmes de ce pays.)
>
> Je vais retomber dans quelque faiblesse pour lui, pensa Mathilde ; c'est bien pour le coup qu'il se croirait mon seigneur et maître, après une rechute, et au moment précis où je viens de lui parler si ferme. Elle s'enfuit.
>
> (II, XVII)

Dans ce texte la narration se développe sur le couple imparfait/passé simple, sur le «récit» donc. Mais il est facile de déceler la présence d'éléments de «discours». Outre l'intervention du narrateur entre parenthèses on relève des citations de Mathilde au discours direct dans le premier et le dernier paragraphes. Au troisième, la phrase qui commence par «il faut...» suppose un sujet qui soit à la source des modalisations et des évaluations. A vrai dire, on peut s'interroger sur l'identité de ce sujet, qui peut être le narrateur ou Julien, voire les deux si l'on interprète la seconde partie de la phrase comme du «discours indirect libre». Le verbe «convenir» implique une sorte de connivence entre le narrateur et son personnage, connivence incompatible avec le fonctionnement du «récit». Ce type de textes où le «récit» est constamment déporté vers le «discours» est caractéristique du mode de narration stendhalien, dans lequel le narrateur oscille, à l'égard de son héros, entre la mise à distance et l'identification.

Si l'intrusion du «discours» dans le «récit» est de règle, il n'en va pas de même pour le phénomène inverse, l'intrusion du «récit» dans le «discours», sauf, bien sûr, s'il s'agit d'une citation. On ne passe pas, en effet, sans difficulté d'un système énonciatif centré sur le sujet à un système qui s'efforce d'effacer la présence de l'énonciateur. Quand cela se produit, on a affaire à une rupture délibérée, fortement signifiante.

La double temporalité narrative

Nous venons d'évoquer l'interférence entre «récit» et «discours». Nous allons nous arrêter à présent sur un phénomène d'interférence entre repérages qui, sans faire basculer le «récit» dans le «discours», sans rompre vraiment son homogénéité, implique un repérage temporel *par rapport à la scène narrative*, et non à l'histoire. On retrouve donc là un procédé rencontré au chapitre précédent à propos des déictiques spatiaux et dont nous avons différé jusqu'ici l'étude de la dimension temporelle.

Considérons ce passage de Stendhal qui relève du «récit» :

> Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui jadis avait été

> le témoin de triomphes si brillants. Aujourd'hui personne ne lui adressa la parole ; sa présence était comme inaperçue et pire encore.
>
> (Stendhal, *le Rouge et le noir*)

La présence de l'embrayeur *aujourd'hui*, à la place de ce *jour-là*, qui est la forme attendue, n'est pas le fruit d'une négligence de l'auteur. En fait, *aujourd'hui* n'est pas rapporté au plan des événements racontés mais au moment de la lecture de l'histoire[1]. L'événement raconté au «récit», dans la mesure où il est identifié au texte qui le représente, est perçu comme contemporain de la lecture. C'est précisément une propriété de la fiction que de pouvoir se poser comme identique à l'événement «extérieur» qu'elle est censée narrer. Cette dualité de niveaux se retrouve d'ailleurs dans un groupe nominal comme «notre héros» : ce terme ne réfère à Julien Sorel qu'en tant que ce dernier est le personnage principal du récit que nous sommes en train de lire.

Dans certains textes on assiste même à la mise en place d'une véritable fiction secondaire dans la fiction principale, une fiction secondaire qui implique narrateur et lecteur :

> Où allait-il ? Peu importe. Il ne fait que passer dans ce récit. On ne le reverra plus.
>
> (Jules Verne, *le Château des Carpathes*)

Ici on voit le personnage disparaître à la fois de l'histoire et de la scène narrative. Le déictique futur (*reverra*), par exemple, est repéré par rapport au moment de la lecture.

L'auteur a donc le loisir de dater les événements qu'il raconte par leur «reflet» sur la scène textuelle, et de ne renvoyer qu'indirectement à la chronologie de l'univers narré.

Le JE du «récit»

Nous avons considéré le «récit» comme un type d'énonciation sans embrayeurs. Cela se heurte à une objection immédiate : il existe de nombreux textes narratifs au passé simple qui sont

1. Problème soulevé par M. Vuillaume, «Grammaire temporelle des récits de fiction», *Semantikos*, vol. 7, 1, 1983.

associés à un *je* ; or *je* a été défini comme un embrayeur. En réalité, il n'y a pas là de contradiction ; le *je* du «récit» n'est pas un embrayeur véritable, celui du «discours» (qui est indissociable d'un TU et de l'ICI-MAINTENANT), mais seulement la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur. Si le *je* du héros de la *Recherche du temps perdu* était le narrateur le texte se dissoudrait immédiatement : ce personnage se définit précisément par le fait qu'il n'a pas accès au savoir du narrateur et qu'il est appelé à ne coïncider avec lui qu'au terme de l'histoire.

Aussi, dans un «récit» au *je*, ce dernier peut-il être substitué à une non-personne sans qu'il faille pour autant modifier le système de repérage non-déictique. Indice qu'il ne s'agit pas d'un *je* de «discours». On le voit bien dans cet extrait :

> Quand il fut enfin sorti, j'attendis un quart d'heure. Alors j'éteignis l'électricité, ouvris la porte de la bibliothèque, la refermant avec bruit, comme si je regagnais mon appartement. Puis, évitant le moindre choc, longeant à tâtons les pupitres et les vitrines de numismatique, je revins sur mes pas et ouvris doucement la porte de gauche, qui donnait dans la salle des Armures.
>
> (P. Benoît, *Koenigsmark*, chapitre VII)

Ce type de «récit» présente néanmoins une particularité : il permet de passer aisément du «récit» au «discours», le je opérant sur les deux registres. Ainsi dans ce texte de Gide :

> Un instant comme abandonnée je la tins à demi renversée contre moi ; je vis son regard se voiler ; puis ses paupières se fermèrent, et d'une voix dont rien n'égalera pour moi la justesse et la mélodie :
>
> — Aie pitié de nous, mon ami ! Ah ! n'abîme pas notre amour. Peut-être dit-elle encore : N'agis pas lâchement ! ou peut-être me le dis-je à moi-même, je ne sais plus, mais soudain, me jetant à genoux devant elle et l'enveloppant pieusement de mes bras...
>
> (*La porte étroite*, Paris, Gallimard)

grâce aux *je* on glisse constamment d'un plan d'énonciation à l'autre. Ce *je* s'interprète, en effet, de deux façons : tantôt comme personnage de «récit» («je vis»... «dis-je»...), tantôt comme élément du «discours» du narrateur. C'est ce dernier qui prend en charge, par exemple, le «peut-être» ou le «je ne sais plus».

Avec une combinaison *je* + passé simple, on demeure donc dans l'orbite du «récit». La combinaison *je* + passé composé, en

revanche, s'inscrit dans le «discours». Dire *j'ai éteint, je suis revenu...*, c'est produire une forme de *passé*, relater des procès révolus par rapport à la situation d'énonciation présente. Dans le cas du «récit», il n'existe pas d'interlocution ; dans le «discours» le *je* est le corrélat d'un *tu* implicite ou explicite. Le passé simple se développe dans le «hors temps» de la fiction, ne constitue donc pas un *passé* ; il suppose un univers textuel autonome, un rituel narratif proprement littéraire. Qu'il s'agisse d'un roman historique, d'une histoire censée contemporaine de sa lecture, d'un texte de science-fiction, le «récit» convient à tout. Certes, il y a un lien naturel entre narration au passé simple et évocation d'événements révolus, mais c'est une convention interne à la narration, non un véritable ancrage temporel, comme dans le «discours» : l'histoire est seulement censée close pour qu'advienne le «récit».

Passé simple et enchaînement narratif

«Par son passé simple le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées»[1], écrivait R. Barthes. De fait, une forme de passé simple ne s'emploie qu'associée à d'autres, chacune servant de repère à celle qui suit, en l'absence de tout repérage par rapport au moment de l'énonciation. Les formes au passé simple représentant des intervalles temporels réduits à une sorte de «point» insécable, leur juxtaposition s'interprète comme une succession d'événements qui s'appuient sans chevauchement les uns sur les autres.

En revanche, le passé composé est peu compatible avec l'enchaînement narratif. Il pose les procès comme disjoints, tous passés par rapport au moment d'énonciation et, en raison de son lien avec l'accompli, les présente comme statiques, au lieu de les tourner vers les événements qui suivent. Ainsi *Il acheta un gâteau et il prit le train* sera interprété comme une succession, tandis que ce n'est pas le cas pour *Il a acheté un gâteau et il a pris le train*, qui peut dénoter deux faits indépendants. De même, si l'on peut dire *Paul a tué l'homme qu'il a renversé deux jours plus tôt*, on dira difficilement *Paul tua l'homme qu'il renversa la veille* (on devra

1. *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, 1965, p. 30.

utiliser le plus-que-parfait : *Paul tua l'homme qu'il avait renversé la veille*). Manifestement, il est difficile de placer en second le passé simple qui exprime un événement antérieur.

Le fait que le passé composé suppose une relation avec un sujet d'énonciation est également lourd de conséquences. Si l'on remplace les formes de passé simple par des passés composés dans ces lignes de Simenon :

> Quand il revint du métro, le boulevard Richard-Lenoir était désert, et ses pas résonnaient. Il y avait d'autres pas derrière lui. Il tressaillit, se retourna involontairement...
>
> (*Maigret et son mort*, chapitre I)

on obtient un texte d'une tonalité toute différente : au lieu d'une histoire racontée par un romancier, on a plutôt affaire aux propos d'un témoin, qui d'ailleurs semblent peu naturels. En conséquence, l'adverbe *involontairement* devient incongru, associé avec un passé composé : comment un témoin peut-il savoir que ce geste était involontaire ? C'est là un privilège de narrateur omniscient.

De ce point de vue, le coup de force stylistique opéré par Camus dans *l'Étranger* ne fait que ressortir avec plus de netteté. En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les énévements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant. Or cette décomposition des formes de continuité narrative converge très exactement avec la thèse qu'incarne Meursault par son comportement : il n'y a pas de totalisation signifiante de l'existence ; ce qu'on résume habituellement par la notion d'«absurde». L'intérêt de ce roman, c'est justement de ne pas développer explicitement cette thèse, mais de produire un univers textuel qui la présuppose. Ici la narration conteste d'un même mouvement le rituel romanesque traditionnel et la causalité qui lui semble associée : on ne peut pas reconstruire une série cohérente de comportements menant au geste meurtrier de Meursault dans la mesure même où les formes de passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer. Dans ces conditions, on comprend que pour narrer au «je» sans recourir au passé simple on utilise souvent le «présent aoristique» (voir *infra*), plutôt que le passé composé.

3. «Mise en relief» et description

La complémentarité aspectuelle qui existe entre l'imparfait et les «temps» perfectifs, passé simple et passé composé, explique, on l'a vu, la présence de l'imparfait à la fois dans le «discours» et le «récit». L'imparfait n'est pas apte à poser un procès dans la chronologie et, à lui seul, ne permet donc pas de narrer. Comparons ces deux énoncés : (1) *Paul dormait* et (2) *Paul a dormi*. A la différence de (2), l'énoncé (1) semble incomplet, comme en suspens, et il faut lui adjoindre un repère pour remédier à cette incomplétude (par exemple : *Paul dormait quand je l'ai vu.*)

Cette divergence entre les emplois de l'imparfait et ceux des formes perfectives s'éclaire si l'on songe que l'imparfait ne constitue pas directement un «temps» du passé : il ne situe pas un événement dans le passé mais indique simplement qu'un procès est contemporain d'un repère qui, lui, est passé. Ainsi dans *Paul dormait quand je l'ai vu* c'est *je l'ai vu* qui relève du passé, Paul dormait étant seulement présenté comme contemporain de cet événement : rien *a priori* ne permet d'affirmer que le sommeil de Paul appartient au passé, car il peut dormir encore au moment où l'on parle.

La mise en relief

Au prix d'une exploitation spécifique de sa valeur fondamentale, cette complémentarité entre l'imparfait et les formes perfectives joue un rôle essentiel dans la narration littéraire. Alors que dans l'usage ordinaire de la langue l'imparfait dénote des procès contemporains d'un repère passé, dans la narration *il s'agit plutôt de distinguer deux niveaux* : d'une part, les événements qui font progresser l'action, représentés par les formes au passé simple, de l'autre, à l'imparfait, le niveau des procès posés comme extérieurs à la dynamique narrative. L'emploi de l'imparfait est donc ici caractérisé négativement, ne renvoie pas à

une classe consistante d'un point de vue sémantique : on y trouvera aussi bien des indications sur le décor, les personnages, que des commentaires du narrateur, le grossissement d'un détail, etc. Cette complémentarité s'explique assez bien : alors que les formes au passé simple, on l'a vu, impliquent une succession, l'imparfait, d'un point de vue aspectuel, comme le présent dont il est le corrélat pour un repère passé, marque que le procès est «ouvert». Ainsi, dans *Il pleuvait quand il arriva* le procès «pleuvoir» n'est pas limité sur sa droite, il se prolonge, et *prend une valeur «stative»* : restant ouvert, le procès reste extérieur à une dynamique narrative.

Dans cet extrait de M. Tournier on perçoit nettement la distinction entre ces deux niveaux :

> *Les jours commencèrent à s'allonger, mais le froid resserra son étreinte.* A moins d'entretenir sans relâche un feu d'enfer dans la cheminée de la maison forestière, les nuits canadiennes devenaient une épreuve assez rude, et Tiffauges les espaçait tout en appréciant leur pureté tonique après la moite promiscuité des baraques. *Un matin* que les étoiles rendues pelucheuses par le gel intense brillaient encore dans le ciel noir, *il fut réveillé par un coup frappé à la porte. A moitié endormi encore, il se leva en maugréant, et alla quérir quelques ronds de rutabaga* qu'il avait posés sur le bord de la cheminée. Il savait qu'il était inutile de faire la sourde oreille aux invites de l'élan dont l'insistance devenait inlassable dès lors qu'il avait senti une présence dans la maison. *Il dut lutter un moment avec la porte* que le gel avait bloquée *et qui céda tout à coup, s'ouvrit toute grande et découvrit la haute silhouette d'un homme botté et en uniforme.*
>
> (*Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, Folio p. 283)

A côté des passés simples qui assurent la progression de l'histoire, les imparfaits marquent les procès qui ne participent pas à cette progression. La seconde phrase, par exemple, («A moins... des baraques») est inséparable de la première, à laquelle elle est associée. Le texte ne peut pas être lu comme une simple succession de phrases situées sur un même plan et on est obligé de le découper en unités plus complexes : les formes d'imparfait sont couplées avec les formes perfectives, définissant ainsi des domaines cohérents dans le texte. La phrase «Il savait... dans la maison», par exemple, forme un domaine avec celle qui précède.

Ce qui vaut pour le passé simple vaut tout aussi bien pour les passés composés perfectifs, même si, comme on l'a vu, ils sont peu propices à la construction d'un enchaînement narratif. Dans

cet extrait de *l'Étranger* la répartition des «temps» sur les deux niveaux se fait tout à fait régulièrement :

> *J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé.* Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. *J'ai attendu.* La brûlure du soleil gagnait mes joues et *j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils.* C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. *A cause de cette brûlure* que je ne pouvais plus supporter *j'ai fait un mouvement en avant.*
>
> (A. Camus, *l'Étranger*, I, 6, Paris, Gallimard)

Le linguiste allemand H. Weinrich[1] a proposé de dénommer **mise en relief** ce phénomène et, recourant à une métaphore d'ordre pictural, de parler de **premier plan** pour les formes perfectives et d'**arrière-plan** pour les formes d'imparfait. On peut prendre la mesure de la divergence fonctionnelle entre ces deux plans en essayant de les dissocier dans un même texte : si l'on élimine dans l'extrait du *Roi des Aulnes* les formes d'arrière-plan on obtient un texte encore relativement cohérent ; il n'en va pas de même pour l'opération inverse car, isolées du premier plan sur lequel elles s'appuient, les formes d'arrière-plan mises bout à bout constituent une séquence passablement décousue.

Dans la fiction littéraire, la répartition des énoncés entre les deux plans obéit à des contraintes essentiellement *textuelles*. Elle ne découle pas directement du signifié des verbes. L'auteur possède sur ce point une grande liberté et l'on peut modifier considérablement la signification d'un texte en se contentant d'intervertir les deux plans. Dans ce passage des *Misérables* on a placé entre crochets la forme résultant de cette interversion :

> Toute cette cavalerie, étendards et trompettes au vent, formée en colonnes par division, descendit [descendait] (...) la colline de la Belle-Alliance, s'enfonça [s'enfonçait] dans le fond redoutable où tant d'hommes déjà étaient tombés, y disparut [disparaissait] dans la fumée, puis, sortant de cette ombre reparut [reparaissait] de l'autre côté du vallon (...) Ils montaient [montèrent], graves, menaçants, imperturbables ; dans les intervalles de la mousqueterie et de l'artillerie, on entendait [entendit] ce piétinement colossal. Étant deux divisions, ils étaient [furent] deux colonnes ; la division Wathier avait [eut] la droite, la division Delord avait [eut] la gauche. On croyait [crut] voir de

1. *Le temps*, tr. fr., Paris, Le Seuil, 1973.

loin s'allonger vers la crête du plateau deux immenses couleuvres d'acier. Cela traversa [traversait] la bataille comme un prodige.

(Victor Hugo, *Les Misérables*, II, I, IX)

A une exception près (*étaient tombés*), la substitution s'avère possible. Certes, le texte qui en résulte semble très moderne (la narration classique ne prend pas en général de telles libertés) mais il est clair que *le sens des énoncés n'a pas de rôle déterminant dans la répartition des deux plans.*

On peut donc difficilement prétendre qu'il y aurait des verbes que leur signifié vouerait irrémédiablement au premier ou à l'arrière-plan. Flaubert, tout particulièrement, use de formes d'arrière-plan pour des verbes que leur sens oriente nettement vers la perfectivité.

R. Barthes, dans une perspective d'analyse narrative, avait opposé ce qu'il appelait les «fonctions» (qui correspondent à peu près au «premier plan») et les «indices» (équivalents de l'arrière-plan»)[1]. Ces derniers constituaient des «indices caractériels concernant les personnages», des «informations relatives à leur identité», des «notations d'atmosphère», etc. Il insistait très justement sur le fait que le rôle d'un «indice» ne s'explique qu'en passant au niveau supérieur, celui des «fonctions», qui font progresser la narration. La difficulté soulevée par cette distinction vient du fait qu'elle repose subrepticement sur la répartition des «temps» dans le texte et non sur la nature des événements racontés : on décide qu'un procès constitue une «fonction» s'il est au passé simple... Or s'il est vrai que dans les genres de narration élémentaires (les romans d'espionnage, par exemple) il existe une correspondance relativement simple entre les actions du héros et les énoncés de «premier plan», il n'en va plus de même dans les récits un tant soit peu élaborés. Comme on l'a vu, l'auteur a la faculté de répartir à sa convenance les énoncés sur les deux plans.

La proportion de formes d'arrière-plan varie considérablement d'un texte à un autre. Barthes et Weinrich envisagent ainsi une typologie sommaire qui placerait à une extrémité les histoires où le premier plan l'emporte très nettement, où le rythme semble particulièrement rapide, et les récits dans lesquels les formes de

1. «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communications* n° 8, 1966.

premier plan sont en retrait. Le *Candide* de Voltaire relève certainement de la première catégorie, et *Madame Bovary* de la seconde.

En tout cas, il ne faut pas perdre de vue que ce n'est pas l'imparfait en tant que tel qui attribue à un énoncé le statut d'énoncé d'arrière-plan mais la *relation* entre l'imparfait et les formes perfectives (dans lesquelles on inclut le présent historique). Employé différemment, l'imparfait peut prendre d'autres valeurs, en particulier une valeur «itérative» (= de répétition).

Neutralisation de l'opposition

La littérature contemporaine s'affranchit souvent des règles de l'économie romanesque classique, dont la «mise en relief» est un des maillons essentiels. C'est ainsi qu'on peut rencontrer des textes où l'opposition entre «premier plan» et «arrière-plan» se trouve neutralisée. Une telle neutralisation ne saurait se faire au profit des formes perfectives, tout à fait impropres à exprimer autre chose que des procès ponctuels. Il s'agira donc de textes à l'imparfait ou au présent ; comme l'imparfait seul s'interprète spontanément comme itératif (voir *infra* p. 63) c'est donc surtout le présent qui se trouve concerné :

Mon père boit et se tait. Je ne sais même pas s'il écoute la musique que je joue. Les soirées sont mortelles mais je ne le sais pas encore avant ce soir-là. L'ennemi lève la tête vers moi et sourit à peine. J'ai le sentiment d'un crime. Je ferme les volets comme devant un spectacle abominable. Mon père sur son fauteuil dort à moitié comme à l'accoutumée. Sur la table il y a encore nos deux couverts et le vin de mon père. Derrière les volets la place bat comme la mer, immense. Il avait l'air d'un naufragé. Je vais vers mon père et je le regarde de très près, presque à le toucher. Il dort dans le vin. Je ne reconnais pas très bien mon père.

(M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Folio, p. 131)

Ce court texte forme un tout, bien détaché par la typographie, une des «notes sur Nevers» qui clôturent le livre. *A priori* rien n'empêcherait de répartir sur deux plans ce qui est ici donné au présent ; il serait néanmoins impossible de déterminer de manière sûre ce qui devrait relever de l'un et l'autre plan. En réalité, une telle entreprise dénaturerait complètement un tel texte, qui définit

telle entreprise dénaturerait complètement un tel texte, qui définit manifestement un «hors-temps». Non pas le hors-temps de l'éternité mais celui d'une conscience présente qui se rapporte à un passé fantômatique. L'auteur précise d'ailleurs de quelle façon il convient de recevoir son texte : «sans ordre chronologique», «Faites comme si vous commentiez les images d'un film fait, m'a dit Resnais» (p. 125). Indication qui est censée donner une vraisemblance à cette temporalité si particulière : le personnage commente sa propre histoire comme celle de quelqu'un d'autre, un personnage de film, de fiction. Dans un tel contexte l'unique imparfait («Il avait l'air d'un naufragé») est dépourvu de tout statut de forme d'arrière-plan et semble plutôt servir à souligner un élément, à focaliser. L'énoncé ainsi mis en valeur n'est d'ailleurs pas insignifiant : on ne sait pas s'il se réfère au père ou au soldat allemand qui aime la jeune fille.

Arrière-plan et description

La «mise en relief» est étroitement liée aux phénomènes de **description.** On parle en général de description pour des unités textuelles d'une certaine ampleur qui suspendent un moment le déroulement du récit pour analyser un terme introduit par celui-ci : paysage, personnage, objet... Nous ne nous intéresserons pas ici aux problèmes que pose la définition de la description aux théoriciens de la littérature[1] et soulignerons seulement deux phénomènes qui concernent l'analyse linguistique : l'organisation du *lexique* de la description et la question de la *perspective* descriptive.

L'imparfait d'arrière-plan utilisé à des fins descriptives, en suspendant la dynamique de l'histoire, crée une certaine tension puisque le fil du discours se trouve mis au service d'une énonciation qui déploie un objet *dans l'espace* pour en analyser les composants. L'armature d'une description entretient donc des rapports privilégiés avec les taxinomies lexicales. On va le voir immédiatement en évoquant la description de «l'Assommoir du père Colombe» par Zola. Le début du chapitre 2 de l'*Assommoir* nous montre Gervaise et Coupeau attablés «à l'Assommoir du

1. Voir en particulier M. Bal : «Descriptions. Études du discours descriptif dans le texte narratif», *Lalies*, n° 1, Presses de l'École normale supérieure, 1980.

père Colombe» ; ce groupe prépositionnel introduit le **thème-titre**[1] de la description, son objet :

> L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en longues lettres bleues, le seul mot : *Distillation*, d'un bout à l'autre. Il y avait à la porte, dans deux moitiés de futaille, des lauriers-roses poussiéreux. Le comptoir énorme, avec ses files de verres, sa fontaine et ses mesures d'étain, s'allongeait à gauche en entrant ; et la vaste salle, tout autour, était ornée de gros tonneaux peints en jaune clair, miroitants de vernis, dont les cercles et les cannelles de cuivre luisaient. Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert pomme, or pâle, laque tendre (...).

La description, d'un certain point de vue, peut être conçue comme l'ordonnancement d'un ensemble de dénominations dans le fil du texte. Se pose alors inévitablement au descripteur le problème de l'extension du stock lexical à utiliser :

- Jusqu'à quel degré de détail pousser le processus d'analyse ?

- Faut-il n'employer que des termes censés connus d'un lecteur moyen ou des personnages ? Faut-il recourir au contraire à des termes techniques, et si oui faut-il les définir ?

La réponse à de telles questions varie en fonction de la manière dont on se représente la visée du texte. Si l'on réalise des descriptions détaillées en usant d'un vocabulaire technique que l'on s'efforce d'éclaircir, c'est qu'on accorde une fonction didactique au roman, les personnages se déplaçant dans un univers de référents stables et transparents au langage. L'histoire littéraire montre que ce n'est pas la seule valeur qui ait été conférée à la description : avant le XIXe siècle, par exemple, on insistait beaucoup sur la valeur «ornementale» des descriptions[2].

Si on la compare à certains morceaux de bravoure du roman naturaliste, la description de «l'Assommoir du père Colombe» apparaît particulièrement neutre : elle est précise sans être détaillée et ne fait pas appel à une compétence lexicale très poussée. En fait,

1. Terme emprunté à J.-M. Adam et A. Petitjean : «Introduction au type descriptif», *Pratiques*, N° 34, 1982, p. 80.
2. Sur les divers statuts de la description voir J.-M. Adam et A. Petitjean «Les enjeux textuels d ela description», *Pratiques*, n° 34, 1982, pp. 107 à 114.

il est très difficile d'apprécier les connaissances des lecteurs en matière de vocabulaire, et le texte lui-même joue avec ces connaissances, feignant par exemple de supposer acquis ce qu'il enseigne. Quand on lit «le comptoir énorme, avec *ses* files de verres, *sa* fontaine...» on trouve présupposée l'appartenance de la «fontaine» au comptoir, appartenance qui pouvait être ignorée du lecteur jusque là.

Mais une description n'est pas seulement une liste de dénominations. Ces dernières s'organisent en séries hiérarchisées qui définissent deux types de champs lexicaux :

- Des ensembles de termes dont l'association est fondée sur leur contiguïté dans l'unité matérielle d'un référent, d'un objet du monde, et non sur un découpage proprement sémantique. Ainsi l'ensemble formé par *l'enseigne + la porte + le comptoir* etc., tire sa consistance du fait que ses termes sont autant de parties du même objet, autant de **sous-thèmes** du thème-titre, en l'occurrence «l'Assommoir du père Colombe». On pourrait dire la même chose de la séquence *files de verres + fontaine + mesures d'étain*, dont les éléments sont associés parce qu'ils coexistent matériellement sur le comptoir.

- Des séries relevant de ce que les linguistes appellent des **champs sémantiques conceptuels**, objets privilégiés de l'analyse sémique structuraliste. Partant d'un domaine lexical découpé dans l'univers extralinguistique (le vocabulaire de l'habitation, des transports, etc.) on compare des unités qui

1) appartiennent à la même catégorie syntaxique (le plus souvent des noms),

2) dont les signifiés se délimitent les uns les autres, tirent leur «valeur» (au sens saussurien) de leur opposition aux autres termes du même paradigme.

Dans notre texte c'est le cas par exemple du triplet *vert pomme, or pâle, laque tendre* qui sont des **cohyponymes** d'un **hyperonyme**, *taches vives*. On parle d'«hyperonymie» parce que les éléments du signifié de *taches vives* se retrouvent dans les trois couleurs qui sont ses «hyponymes». De la même manière *bouteilles, bocaux, fioles* sont cohyponymes d'un terme non réalisé lexicalement, celui qui désignerait les récipients de verre.

La description s'appuie sur ces multiples réseaux, dont elle parcourt les relations horizontales (entre éléments de même niveau) et verticales (éléments hiérarchisés). Comme ce parcours de séries lexicales s'opère à l'écart de la progression de l'histoire,

le lecteur se permet parfois de le sauter, conscient que la description peut se résorber dans une dénomination unique, par exemple «l'Assommoir du père Colombe», qui en assure l'unité. Ce fait d'équivalence globale entre un thème-titre et des séries lexicales, qui va à l'encontre du mouvement «romanesque», suscite inévitablement des parades chez le descripteur. Il s'agit pour ce dernier de dissimuler de son mieux le caractère de «liste» parcourable en tous sens et de conférer à ses descriptions une dynamique, un semblant de progression.

Cette impression de mouvement peut être donnée par des connecteurs d'énumération (*d'abord... puis... enfin*), mais c'est là le procédé le plus grossier. Dans notre extrait de Zola on adopte implicitement le point de vue de quelque personnage virtuel qui entrerait dans le café, découvrant successivement *l'enseigne, la porte, le comptoir à gauche en entrant* , et promènerait ensuite son regard *tout autour* de la pièce... Par ce biais la dimension narrative est réintroduite dans ce qui *a priori* semble l'exclure.

Si l'on pousse à l'extrême cet effort de «narrativisation» des descriptions, on aboutit à des textes qui, sur le plan strictement linguistique, relèvent du premier plan mais s'interprètent comme des descriptions. Cela n'est toutefois possible que si l'objet à décrire s'y prête ; c'est le cas des descriptions d'activités. Ainsi cette évocation du travail du «chaîniste» :

> Coupeau força Gervaise à se lever. Elle pouvait bien s'approcher, elle verrait. Le chaîniste consentit d'un grognement. Il enroulait le fil préparé par sa femme autour d'un mandrin, une baguette d'acier très mince. Puis, il donna un léger coup de scie, qui tout au long du mandrin coupa le fil, dont chaque tour forma un maillon. Ensuite il souda (...)
>
> (*l'Assommoir*, chap. II)

Cette intégration de la description dans la progression narrative a également pour effet de la «naturaliser», c'est-à-dire de faire oublier son caractère de pièce rapportée, son autonomie par rapport aux personnages. Le début du texte inscrit donc la description dans une «focalisation interne» (*supra* p. 21) en en faisant un spectacle pour Gervaise, regard naïf, délégué de celui du lecteur.

Nous rencontrons ici un problème déjà évoqué à propos des repérages déictiques. On avait vu que la description d'une salle d'hôpital par les Goncourt (*supra* p. 19) s'organisait implicitement autour d'un regard qui faisait office de centre de perspective. Dans

la description du chaîniste, en revanche, le regard de Gervaise n'intervient en aucune façon ; sa position par rapport à la scène demeure indéterminée. Le texte des Goncourt impliquait un repérage déictique par rapport à un sujet fixe et extérieur à l'histoire. La description du chaîniste suppose également un sujet immobile, mais, bien qu'il s'agisse d'un personnage, son regard n'est pas source de repérages. En faisant varier ces seuls trois paramètres on pourrait énumérer un ensemble de situations envisageables ; ainsi en associant focalisation vers un personnage, mobilité et repérage déictique on a affaire à des descriptions-promenades, si fréquentes au XIX[e] siècle :

> Le jeune homme suivit la direction qui lui était indiquée et s'engagea dans le chemin de ronde. *A sa droite*, se creusait un fossé, sur la crête duquel se promenaient des sentinelles. *A sa gauche*, entre la large route circulaire et la masse des bâtiments, se dessinait d'abord la double ligne d'un chemin de fer de ceinture ; puis une seconde muraille s'élevait, pareille à la muraille extérieure, ce qui indiquait la configuration de la Cité de l'Acier. C'était celle d'une circonférence dont les secteurs, limités en guise de rayons par une ligne fortifiée, étaient parfaitement indépendants les uns des autres, quoique enveloppés d'un mur et d'un fossé communs.
>
> (Jules Verne, *Les 500 millions de la Bégum*, chap. V)

La description est ici «naturalisée» par le déplacement du héros, dont le regard organise le spectacle. Malgré la focalisation interne et le repérage déictique le texte reste en fait contrôlé par le narrateur omniscient, qui délivre les informations. Le héros semble davantage lire un plan que faire un parcours et ce périple ne sert qu'à rendre plus «digeste» la transmission du savoir.

Cette tendance à «naturaliser» les descriptions se heurte néanmoins à une autre, celle qui conduit à faire proliférer la description aux dépens de la vraisemblance. On sait par exemple que la célèbre description de la casquette de Charles qui ouvre *Madame Bovary* dépeint un objet impossible ; à partir des indications fournies par le texte on ne parvient pas à dessiner le couvre-chef correspondant : il y a un excès du texte sur le réel. Phénomène qui tient à l'ambiguïté même de la fonction descriptive ; théoriquement au service de l'action narrée, fonction auxiliaire, elle constitue également une pause décorative qui tend à valoir pour elle-même. Le roman réaliste a pu dénier cette ambiguïté, mais elle ressort de manière éclatante quand on aborde la littérature baroque ou certains romans contemporains. La littérature peut souvent feindre de n'être qu'une représentation

d'une réalité devant laquelle elle s'effacerait, mais les codes esthétiques sur lesquels elle s'appuie et les pouvoirs signifiants qu'elle libère débordent de toutes parts l'exigence du «réalisme».

Même le besoin de «naturaliser» les descriptions, de les légitimer en quelque sorte, ne peut surgir qu'à l'intérieur d'une certaine conception de l'énonciation romanesque. Un tel besoin va de pair avec une subordination de la description à la progression narrative : c'est parce que l'ordre narratif est censé «imiter» l'ordre «réel» des événements, qui est linéaire, que la description semble une transgression. Il est significatif que la subversion de la hiérarchie entre narration et description soit allée de pair dans le Nouveau Roman avec une subversion de la linéarité du récit.

La neutralisation de l'opposition entre formes de premier plan et d'arrière-plan, on l'a vu, a pour effet immédiat de ruiner l'économie traditionnelle de la description. Mais cela a été rendu possible par le développement inouï des medias fondés sur l'image, qui ont libéré la littérature de la nécessité de «faire voir», d'évoquer les «cadres» de l'action. La narration s'est alors repliée sur la subjectivité et le langage lui-même, oscillant de l'un à l'autre au gré des courants.

L'étude de la description déborde très rapidement du strict domaine de la linguistique. Cette dernière peut contribuer à rendre intelligibles les processus qui assurent la cohésion des textes descriptifs mais elle ne saurait rendre raison du statut de la fonction descriptive dans la narration. Ne serait-ce que parce que les critères proprement linguistiques ne permettent pas d'identifier les descriptions. Le travail du chaîniste, par exemple, dans un autre contexte pourrait fort bien ne pas constituer une description, puisqu'il repose sur des formes de premier plan. Il n'en reste pas moins vrai que la langue offre des ressources spécifiques au descripteur (c'est le cas tout particulièrement de la «mise en relief») et qu'il suffit que ces dernières viennent à faire défaut pour que la description en tant que telle vacille.

Énoncés singulatifs et itératifs

La distinction entre premier et arrière-plan n'est pas la seule hiérarchie narrative que permette l'imparfait. Son emploi est en effet associé également à l'**itération**, c'est-à-dire à la répétition